

Miguel A. García

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: El artículo contiene una reflexión sobre las condiciones de audición y las estrategias de escritura que tuvieron lugar en ‘contextos coloniales de audición’. El principal propósito consiste en generar una serie de interrogantes sobre los condicionamientos de orden estético, científico e ideológico a partir de los cuales cronistas e investigadores europeos escucharon las músicas de los pueblos americanos y narraron sus experiencias de audición.

Palabras clave: cantos, otredad, paradigma estético, cientificismo, ideología, oído colonial.

Abstract: This article contains a reflection about hearing conditions and writing strategies that occurred in ‘colonial hearing contexts’. The main purpose of the article is to generate a set of questions about aesthetic, scientific and ideological conditioning that led European chroniclers and researchers to hear musical performances of American natives and report their hearing experiences in certain ways.

Keywords: songs, alterity, esthetic paradigm, scienticism, ideology, colonial ear.

Hace unos pocos años, trabajando en el Phonogramm-Archiv (Ethnologisches Museum) de Berlín, hallé un testimonio directo y descarnado de cómo un investigador y misionero europeo reaccionaba frente a una expresión sonora ajena a su universo auditivo:

La uniformidad monótona de este canto me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena.

El testimonio es de Martin Gusinde (1982: 729) y se refiere a un canto de los selknam –también conocidos como ona–, uno de los pueblos que habitaron Tierra del Fuego.² Gusinde fue antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino³ y es el autor de una de las etnografías más significativas que se hayan escrito sobre los pueblos originarios de América; me refiero a su monumental obra *Die Feuerland Indianer (Los indios de Tierra del Fuego)*, publicada en Viena por la editorial Anthropos entre 1931 y 1939 y traducida al español y reeditada en Argentina por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en 1982. Gusinde fue, además, responsable de la realización de

- 1 Algunas ideas expuestas en este artículo constituyen reformulaciones de otras que fueron esbozadas en dos publicaciones (García 2007 y 2012) y en una ponencia presentada en el *XII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Universidad de Extremadura, Cáceres, 8-10 de noviembre 2012) que llevó como título “Los oídos del colonizador y sus tecnologías de representación de la otredad”.
- 2 Archipiélago emplazado al sur del Canal de Beagle (extremo sur de Sudamérica).
- 3 Orden católica fundada a mediados del siglo XIX en el norte de Europa.



grabaciones fonográficas de cantos selknam, yagán –o yamana– y kawésqar –o alakaluf. Los registros fueron tomados *in situ* en dos de los cuatro viajes que Gusinde efectuó a Tierra del Fuego, durante los años 1922 y 1923.⁴

Poco tiempo después, un enunciado de carácter provocador y radical, dirigido a resaltar el lugar preponderante que ocupa el sujeto en la construcción del conocimiento, me remitió de manera instantánea al testimonio de Gusinde. No se trataba ahora de un juicio de tinte impresionista sobre una manifestación sonora extraña al universo auditivo del observador, sino de un enunciado epistemológico: “Cada método es un lenguaje y la realidad responde en la lengua en que es preguntada”.

Este postulado pertenece a Boaventura de Sousa Santos (2009: 49). Su contenido no es nuevo, es el eco o la síntesis de una tradición filosófica retomada por aquellos pensadores posmodernos renuentes a entender la realidad como una dimensión pre-existente al sujeto que observa, escucha, siente y piensa. Sin embargo, en relación con el marco textual en el cual fue pronunciada y en la forma enunciativa de la frase, más precisamente en su poética y en su impronta vehemente, asoma algo novedoso. Ahora, ¿qué conexiones pueden establecerse entre la impresión de Gusinde y la sentencia de Santos? Dicho en otros términos: ¿qué nexos pueden instituirse entre un testimonio impresionista que describe la sensación producida por un canto, llamado por ese entonces ‘primitivo’, en los oídos de un misionero y antropólogo europeo, y un enunciado epistemológico pronunciado casi un siglo después desde una perspectiva sociológica dirigida a indagar diversas facetas de la globalización? La respuesta a este interrogante es sencilla: la perspectiva de Boaventura de Sousa Santos ofrece una clave para interrogar en varias dimensiones la impresión de Gusinde y abre una puerta para comenzar a discurrir sobre las condiciones de audición y sobre los artilugios de escritura que se emplean para expresar las impresiones auditivas que despierta el encuentro con la otredad.

Si, de acuerdo con Santos, la realidad responde con la misma lengua con la que es interrogada, no parece desmedido proponer que una manifestación sonora responde, o mejor dicho, es apreciada, desde las disposiciones auditivas del sujeto que escucha. Esta inferencia parece –o tal vez es– una verdad de Perogrullo. Sin embargo resulta muy productiva porque permite generar una serie de interrogantes referidos a los condicionamientos ideológicos y estéticos de la audición y de la representación. A la luz

4 Sus grabaciones en cilindros de cera fueron rotuladas como ‘Koppers Feuerland’ y ‘Gusinde Feuerland’. La primera corresponde a los registros realizados en 1922 y la segunda a los efectuados en 1923. La lectura de documentación de diferente procedencia da a entender que ambas corresponden a Gusinde a pesar de que la primera lleva el nombre de Koppers (Wilhelm Koppers fue también antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino y acompañó a Gusinde en su tercer viaje a Tierra del Fuego). Las razones de la existencia de una rotulación que podría ser equívoca son aún difíciles de dilucidar y su abordaje excede los límites de esta contribución.

del pensamiento de Boaventura de Sousa Santos la impresión de Gusinde despierta al menos dos series de preguntas:

1. ¿Quién escucha⁵ los cantos selknam?, ¿es el oído de Gusinde o el de la ciencia?, ¿es el oído de Gusinde o el de su orden religiosa?, ¿es el oído de Gusinde o se trata del oído del colonizador?
2. ¿Mediante qué recursos se narra el encuentro con los cantos selknam? y ¿para quién se narra?

Las respuestas que se den a estos interrogantes sin duda pueden ir más allá del caso de Martin Gusinde y sus impresiones. Por lo tanto voy a abordar el problema teniendo también en consideración los juicios emitidos por otros cronistas e investigadores que visitaron la zona o que a la distancia se interesaron por esos cantos entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

¿Quién escucha?

En los escritos de los viajeros, científicos, misioneros y militares europeos que hicieron contacto con los pueblos originarios de Tierra del Fuego se encuentran escasas aunque muy significativas descripciones de lo que podrían llamarse, en primera instancia, ‘experiencias interculturales de audición’. Transcribo a continuación algunas de ellas:

a) En referencia a los yagán:

Los cantos fueguinos [...] consisten en melopeas de una extensión arbitraria (Martial et al. 2007: 46).⁶

[...] entonan a menudo ritmos de esta naturaleza, cuya primitiva melodía escapa a toda notación. (Martial et al. 2007: 46).

5 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (<http://www.rae.es/>) “oír” significa, en su primera acepción, “percibir con el oído los sonidos”, mientras que el término “escuchar”, también en su primera acepción, refiere al acto de “prestar atención a lo que se oye”. Si bien esta diferencia es precisa desde el punto de vista del significado, no resulta así en la práctica dado que la atención no parece moverse en un esquema de activación y desactivación. Por lo tanto, a lo largo del artículo uso ambos términos sin hacer referencia a distinción alguna; la aparición de uno u otro responde únicamente a cuestiones estilísticas. No obstante, esta postura no niega el hecho de que la distinción merezca un extenso debate. Al respecto, resulta de interés la crítica que hace Carter (2004) al concepto ‘hearing culture’ con el que Erlmann (2004), en calidad de editor, titula su libro (en el cual se encuentra el artículo de Carter) en alusión a la influyente obra *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford & Marcus 1986). Carter señala la diferencia entre oír –“to hear”– y escuchar –“to listen”– de la siguiente manera: “Hearing can be conceptualized (like looking) as a detached registration and classification of external phenomena. In this case the epiphany of the hearing cultures project occurred over a century ago, with the invention of electro-acoustic sound-recording technology. I suspect, though, that the mobilization of audition as a mode of knowing would have had a different outcome. It would have meant listening. Listening is engaged hearing” (2004: 43).

6 Louis-Ferdinand Martial (1844-1885) fue un marino francés que estuvo al mando de la Misión Científica del Cabo de Hornos (1882-1883).

b) En referencia a los selknam:

[...] sólo producen ruidos sin armonía; su melopeya es triste, monótona, insípida, chata, sin el más mínimo asomo de belleza (Gallardo 1910: 163).⁷

Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado (Dabbene 1911: 83).⁸

Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable (Gusinde 1931: 730).

Como puede observarse, estas apreciaciones coinciden en caracterizar los cantos fueguinos como 'tristes', 'monótonos', 'insípidos', 'chatos', 'incomprensibles', 'sin significado', 'de extensión arbitraria', 'esquivos a toda notación', 'primitivos' y 'sin el más mínimo asomo de belleza'. La situación no es diferente con respecto a las apreciaciones que viajeros, misioneros, militares y etnógrafos han expresado sobre las manifestaciones sonoras de otras áreas.⁹ Se trata en todos los casos de apreciaciones genuinas. Es decir, lo que las crónicas expresan es aquello que efectivamente experimentaron los cronistas al oír esos cantos. La intención de una comunicación fidedigna de esas experiencias mediante la escritura encuentra su justificación en la autoridad que se atribuían los narradores frente a la otredad; una autoridad construida a partir de un sentimiento de superioridad conferido por la pertenencia de los cronistas a una religión, una fuerza militar, una 'raza', una cultura y/o, simplemente, a la comunidad científica. El poder que se atribuían los cronistas daba lugar a una comunicación franca de sus impresiones auditivas mediante la escritura. Ningún precepto ético, estético o epistemológico ponía en duda el derecho a expresar el resultado de la percepción de las expresiones sonoras ajenas a su cultura.

Entonces volvamos al primer grupo de interrogantes: ¿quién escucha?, ¿son los oídos de Gusinde, Martial, Gallardo, Dabbene, y de cada uno de los cronistas que dieron a conocer en sus escritos sus impresiones auditivas? Ante tanta uniformidad en las impresiones auditivas, podría decirse que se trata de oídos disciplinados bajo una misma matriz y que, por lo tanto, se trata de 'los oídos del colonizador'. Podría afirmarse, además, que son oídos que oyen por la cultura del colonizador; o mejor dicho, que la cultura oye por el colonizador, lo cual significa que sus oídos dejan de ser estructuras fisiológicas y pasan a convertirse en aparatos culturales de percepción de la otredad que tienden a traducir lo diferente como inferior. Y, como es sabido, en el dominio de la inferioridad todo deviene 'primitivo', 'simple', 'monótono', 'amorfo', 'irritante' y/o 'desmesurado'.

7 Carlos R. Gallardo (1855-1938) fue botánico e ingeniero nacido en Argentina.

8 Roberto Dabbene (1864-1938) fue un ornitólogo italiano radicado en Argentina.

9 Como es el caso de la región chaqueña (ver García 2007).

Los oídos del colonizador están sujetos a condicionamientos ideológicos, científicos y estéticos particulares. Esto significa que no operan en un vacío normativo. En este punto estamos nuevamente ante una obviedad. Aunque, una vez más, la explicitación de lo obvio puede ofrecer algún beneficio heurístico. Una ideología eurocéntrica, o para expresarlo en términos de Enrique Dussel (1988), una ideología del ‘Yo europeo’, dictamina que el encuentro con la otredad se dé siempre con sujetos ‘inferiores’, ‘sub-desarrollados’, ‘primitivos’, ‘salvajes’, ‘violentos’, ‘perezosos’, ‘sacrílegos’, ‘pre-rationales’, ‘sospechosos’, ‘indefensos’, etc. En este marco, la ciencia positivista estudia para dominar y cuando el oído del colonizador la asiste, lo hace desde un determinado paradigma estético, reduciendo, comparando y juzgando. El carácter regulador o disciplinante del paradigma estético al cual pertenece el sujeto que escucha ha sido poco considerado. Es necesario reconocer que los paradigmas estéticos operan en forma parecida a como lo hace la ideología, mediante un mecanismo de interpelación. Si los entendemos a la luz de la redefinición del concepto de ideología que propuso Althusser (1984), podemos sugerir, entonces, que los paradigmas estéticos son fuerzas que convierten a los individuos en ‘sujetos estéticos’ y que los enunciados estéticos que éstos producen son habitualmente pura coincidencia, puro acuerdo.¹⁰ Estos sujetos –nosotros, ‘ellos’, todos– son portadores de un aparato receptor que consiste en una suerte de dispositivo pre-informado, pre-adiestrado y, sobre todo, pre-sensibilizado. Cuando este dispositivo se activa desde alguna ‘centralidad’ –religiosa, militar, racial, cultural, científica u otra–, los sujetos dan lugar a la conformación de lo que ahora pasaremos a llamar ‘experiencias coloniales de audición’; una suerte de encuentro auditivo entre los centros y sus periferias.

¿Cómo y para quién se narra?

Las apreciaciones consignadas en el apartado anterior sobre los cantos de los pueblos de Tierra del Fuego ponen en evidencia que quienes las produjeron carecían de rutinas de control de la audición y de los mecanismos de registro. Es decir, el observador creía encontrar una ‘realidad’ emancipada de los condicionamientos de su socialización, en particular de su pertenencia a matrices de ideología y estética particulares. El resultado de su observación era frecuentemente entendido como un retrato, como un saber impregnado de iconicidad. Esta creencia estaba acompañada de otra que postulaba la comunicación transparente del saber: el cronista o investigador interesado en las músicas que juzgaba ajenas a sus hábitos auditivos creía que aquello que sus oídos percibían era semejante a cómo lo iban a decodificar los oídos de sus pares localizados a miles de kilómetros de distancia. Un ejemplo extremo de esta naturalización es el empleo de

10 Al respecto Eagleton expresó que la experiencia estética es una “experiencia de puro consenso sin contenido” (2006: 156).

onomatopeyas para representar las configuraciones sonoras de la otredad. Refiriéndose a los cantos selknam, Ramón Lista expresó:

No tienen instrumentos musicales, ni bailes, ni juegos. Sus cantos son monótonos y tristes, con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal: Eyay, niyay – Yégay, yagoni (Lista 1998: 102).¹¹

Cabe aquí preguntarse: ¿existe una representación del sonido más parca y arbitraria que una onomatopeya? Sin embargo, el cronista estaba convencido de que sus lectores podían reponer en su imaginario la expresión sonora tal como él la había percibido in situ.¹² Esta actitud daba lugar a una doble cancelación o reducción de la diferencia: hacia la otredad y hacia la cultura del observador. El hecho de que el carácter económico de la sonoridad de la lengua del cronista pasase inadvertido al momento de representar el canto de seres que eran considerados ‘primitivos’, implicaba la negación o, en el mejor de los casos, una reducción violenta de la sonoridad de esos seres. También implicaba una negación de las diferencias dentro de la propia cultura del cronista: su oído se erigía como ‘el oído’ de su cultura; entendido éste como un tipo de dispositivo que permitía una decodificación unívoca, certera y uniforme.

Como vimos, en las narraciones de esas experiencias no solo hay onomatopeyas sino también subjetivemas, modalizadores, deícticos y otros recursos literarios y argumentativos que delatan la misma actitud etnocéntrica y la creencia en que los patrones de percepción auditiva, los juicios estéticos y las formas de representación son universales –bien sabemos que para estos cronistas el universo comenzaba y terminaba en la cultura europea. Aquí tenemos un caso más en el cual se aprecia el empleo de varios subjetivemas:

[...] cantando con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo (Coiazzi 1914: 62).¹³

Sin duda es posible también encontrar en las crónicas situaciones diferentes. Por ejemplo, recordemos la narrativa del ministro calvinista Jean de Léry (1578) sobre su experiencia al escuchar cantar a miembros de un pueblo originario de Río de Janeiro en 1557:

[...] quienes no los han oído, jamás habrían creído que fueran capaces de cantar tan bien juntos [...] quedé completamente cautivado [...] (de Léry 1578, citado en Cooley & Barz 2008: 6).¹⁴

11 Ramón Lista (1856-1957) fue explorador y militar, responsable de una de las matanzas del pueblo selknam.

12 El uso de onomatopeyas es muy extendido en las crónicas de los exploradores europeos para comunicar la percepción de configuraciones sonoras. Por ejemplo, el farmacólogo suizo Johann Rudolf Rengger, en su libro *Viaje al Paraguay en los años 1828 a 1826*, al referirse a un canto de “los primitivos habitantes de Paraguay”, escribe: “Ubicándose en medio de un círculo que hicimos a su alrededor se puso a cantar: a, y, ho, hi, ho, y, ha, hu, hu, hi, ha, ho, ha... etc.” (2010: 127).

13 Misionero salesiano.

14 Todas las traducciones del inglés son del autor.

Como dicen Cooley & Barz, de Léry “estaba totalmente convencido” de que las músicas que escuchaba y los rituales que presenciaba “se hallaban vinculados a creencias religiosas ‘paganas’, pero no permitió que ello interfiriera en la fascinación que sentía frente a lo que observaba” (2008: 6). La fascinación de de Léry puede explicarse aludiendo a una cercanía estética (de orden estilístico u otro) entre lo que escuchaba y los estándares de su propio paradigma estético. Aunque también es posible aludir a una suerte de ‘desobediencia estética’. En este caso, sus apreciaciones, en alguna medida, vienen a poner en duda la idea de que las posiciones de poder que ocupan los cronistas (en este caso un poder de origen religioso) frente a la otredad conducen inequívocamente a escuchar ‘sonidos primitivos’ saliendo de bocas de ‘sujetos primitivos’. Como ha constatado extensamente la sociología durante las últimas décadas, algunos sujetos logran evadir las determinaciones que sobre ellos actúan y, como parece indicar el caso de de Léry, en oportunidades durante el encuentro con la otredad es posible desarticular el carácter pre-informado, pre-adiestrado y pre-sensibilizado del dispositivo de percepción auditiva. Pero esto parece ser una excepción y no la regla.

Un asombro distante

Las audiciones de los cronistas citados se efectuaron *in situ*, lo cual implicó que sus impresiones se dieran en el marco de un exotismo total, una instancia de carácter asimétrico que tenía lugar mediante un contacto cara a cara, cuerpo a cuerpo. La otredad no solo era escuchada con distintos grados de atención sino también percibida por todos los sentidos y en su propio medio. Así, la audición podía estar acompañada de diferentes sentimientos, tales como los de temor, culpa, indiferencia, compasión, etc. También las grabaciones, como las que efectuó Martin Gusinde con los tres pueblos fueguinos mencionados, se realizaban con la otredad presente. Una otredad que se exponía una vez más a una experiencia de enajenación. Por esa época, enajenaciones de todo tipo ya habían tenido como protagonista a estos pueblos; las más cruentas de todas ellas habían sido las de su territorio y sus vidas (muchos de ellos fueron asesinados por cazadores profesionales contratados por los colonos que aspiraban a tener un territorio libre de ‘salvajes’). Pero la práctica científica de grabación venía a confrontarlos con un nuevo tipo de enajenación. Ahora descubrían que las interpretaciones de sus cantos frente al fonógrafo podían reproducirse prescindiendo de ellos, de sus cuerpos, de sus memorias, de sus sentimientos. Descubrían que entre la parafernalia del antropólogo se encontraba un aparato ‘exótico’ que era capaz de generar un espejo acústico de sus cantos. Al escuchar sus voces reproducidas por el fonógrafo —es de suponer que Gusinde permitió que esto sucediera en alguna oportunidad— también descubrían que presentaban una sonoridad diferente. De esta manera, la enajenación implicaba en forma simultánea la constatación de un cambio de la fuente de emisión, la percepción de una transformación acústica

(una suerte de mimesis ‘defectuosa’) y la conciencia de que el aparato que almacenaba sus cantos se iba con el colector a un lugar ‘remoto’.

Volviendo a las impresiones de los europeos, hay que admitir que la experiencia de quienes analizaron las grabaciones de esas músicas en sus escritorios europeos fue muy diferente. Erich von Hornbostel escuchó por primera vez esos cantos en Berlín, bajo la mirada vigilante de la ciencia y no frente a un ‘primitivo’. Su asombro surgía frente al fonógrafo y bajo el paradigma de una ciencia que le reclamaba distancia. Si para los cronistas que habían viajado a América la ciencia era un poder que les confería libertad para expresar lo que sentían, para Hornbostel era algo distinto: un poder disciplinante. Como todos sabemos, en el contexto científico en que pensó y escribió Hornbostel estaba vedado todo tipo de manifestación de la subjetividad. El paradigma de la musicología comparada dictaminaba que el analista no debía oír por él, sino por la ciencia, y ésta carecía de sensibilidad porque su labor se circunscribía a explicar. La narrativa de Hornbostel fue sumamente leal con ese mandato positivista. Sin embargo, en un párrafo referido al canto de los fueguinos parece cometer un desliz, una suerte de ‘desobediencia científica’, y su prosa pone en evidencia la forma en que sus oídos percibían esas expresiones sonoras:

[...] podemos describir el canto indígena mediante epítetos tales como enfático, patético, emocionante, grave, solemne, mesurado, ponderable, severo, etc. (lo cual también podría decirse de la danza, el comportamiento motriz general y el carácter indígenas) [...] (Hornbostel 1936: 361).

No obstante, punto seguido, la ciencia vuelve a adueñarse de su pluma y Hornbostel descarga un enunciado analítico, aséptico y técnico, que pretende explicitar los “rasgos responsables” de su impresión:

Entre los rasgos responsables de esta impresión se encuentran acentos fuertes (a menudo incrementados por una expiración audible) sobre casi todas las negras; una tendencia a conectar las notas mediante portato y a subdividir las notas prolongadas con pulsaciones; siendo el tempo moderado o bastante lento y constante a lo largo de todo el canto (Hornbostel 1936: 361).¹⁵

Como puede observarse, la primera oración constituye un juicio estético y como tal brinda una caracterización holística del canto, mientras que la segunda es un juicio analítico, musicológico, y como tal descompone la expresión sonora en diversos parámetros. Este proceder de Hornbostel parece resolver la tensión que se produce entre la

15 “[...] we may describe Indian singing by such epithets as emphatic, pathetic, impressive, grave, solemn, dignified, weighty, stern, etc., (which would also apply equally to the Indian’s dancing, general motor behavior and temper). Among the features responsible for this impression will be found strong accents, often further increased by audible expiration, on almost every crochet; a tendency to connect the notes by a portato and to subdivide lengthened notes by pulsations; the time being moderate or rather slow and remaining constant throughout the song” (Hornbostel 1936: 361).

demanda de objetividad y de despersonalización que le exigía el paradigma científico y su respuesta emotiva condicionada por su pertenencia a un medio cultural y estético particular.

¿Y dónde está el colonizador?

Gran parte de los testimonios presentados en los apartados anteriores pertenecen a una narrativa colonial que describe genuinamente las ‘experiencias coloniales de audición’ de sujetos a quienes podemos denominar ‘colonizadores’. Con este término me refiero a una amplia variedad de sujetos –viajeros, exploradores, misioneros, militares, gobernantes, antropólogos, etnomusicólogos, turistas, ocasionales observadores, comunicadores– capaces de vehiculizar las disposiciones auditivas que someramente he descripto y que en el encuentro con la otredad dan lugar a la creación de otros sujetos rotulados como inferiores, primitivos, salvajes, violentos, pre-rationales, etc. Es habitual que junto con este tipo de actitud auditiva y de clasificación vertical se manifieste una búsqueda obsesiva por el origen, o de los orígenes, puesto que interesaba comprender el origen de la otredad con el propósito de comprender, en términos evolutivos, el origen de la música europea (el interés por los cantos de los fueguinos radicó, particularmente, en su supuesta condición de aislación y primitivismo extremos). El colonizador siempre necesita un origen.¹⁶ Como expresa Antonio García Gutiérrez:

[...] lo que subyace a todo poder es dominar el origen una vez satisfecho el control del presente y el aparente amansamiento del futuro. La lógica del origen inspira la razón occidental hasta tal punto que sin la ficción de un comienzo no hay realidad (2007: 35).

Así descripto, el concepto de ‘colonizador’, deudor en alguna medida de las ideas de los pensadores latinoamericanistas enrolados en el llamado ‘giro decolonial’ (Castro-Gómez & Grosfoguel 2007) y de las ideas de Boaventura de Sousa Santos (2009), también puede señalar sujetos contemporáneos, ¿acaso no hay quienes aún hoy consideran como primitivos a los pueblos originarios de amplias zonas del planeta y creen reconocer en sus cantos los sonidos primigenios de la cultura occidental?

No obstante, el oído no es el único dispositivo que conduce a adoptar una actitud colonialista en el campo de las prácticas sonoras. Recordemos, por ejemplo, las discusiones en torno al papel que jugó Paul Simon en los proyectos *Graceland* y *The Rhythm of the Saints*. Para el primer caso, Meintjes (1990) se encargó de mostrar convincentemente cómo detrás de una empresa que prometía una colaboración equilibrada entre Paul Simon y los músicos sudafricanos (en el plano de la composición, de la conjugación de lenguajes y aún de los beneficios) y sugería una posición crítica frente a la discrimina-

16 También lo necesita quien no lo es, pero eso conduce a una discusión ajena a los propósitos de este artículo.

ción, se ocultaba una relación asimétrica, un manejo dudoso de la asignación de autoría y una carencia de definición política por parte del cantautor estadounidense. Tal vez haya que poner también bajo la crítica decolonial varios proyectos actuales, entre ellos el de la West-Eastern Divan Orchestra, creado por Edward Said y Daniel Barenboim en 1999, en el cual ‘el otro’ deviene aceptable y digno de ser incluido, si es capaz de ser, mediante la mimesis, ‘igual a nosotros’, esto es: si es capaz de ser competente en el manejo del repertorio canónico de Europa central.¹⁷ Indicios de una relación asimétrica pueden hallarse en el nombre la orquesta —el cual remite a una obra del poeta, pensador y científico alemán Johann Wolfgang von Goethe—, la conformación del repertorio —mayoritariamente seleccionado del canon de la música académica de Europa central—¹⁸ y un halo de ‘universalidad’ y ‘excelencia’ que se construye y valida en torno a dicho repertorio. Decodificado desde una perspectiva crítica, el mensaje que parece transmitir la West-Eastern Divan Orchestra es que la música académica europea dignifica y que la inclusión en un mundo digno, ‘de excelencia’ y europeo requiere una ‘conversión’, no de tipo religioso puesto que en este aspecto se propone una aceptación radical de la diversidad, pero sí de carácter estético.¹⁹

En busca de la desobediencia

La tarea de pensar cómo los europeos reaccionaron en términos emotivos y estéticos al encontrarse con los ‘mundos audibles’ de los pueblos americanos demanda una cuota de imaginación y una postura francamente especulativa. El recurso de la imaginación requiere una actitud lúdica que consiste en situarse en el lugar del colonizador y, así, reactivar (o simplemente activar) nuestros prejuicios auditivos e imaginar cómo estos operarían desde un lugar elevado en términos de visibilidad y poder: un panóptico. Como fue dicho, la adscripción a una religión, una fuerza militar, una ‘raza’, una cultura y/o a la ciencia fue condición necesaria para la construcción de ese panóptico y para dar lugar a una ‘experiencia colonial de audición’. Pero éstos no fueron los únicos factores; el fonógrafo, producto de un progreso tecnológico deseable para unos y aparato ‘exótico’ y enajenante para otros —para los fueguinos, por ejemplo—, contribuyó también a la conformación de ese espacio de observación, control y apropiación. Como expresó Bull, “el uso de las tecnologías del sonido puede ser entendido como parte del proyecto occidental de apropiación y control del espacio, el lugar y el ‘otro’” (2004: 174).²⁰

17 Ver, por ejemplo, Smaczny (2005).

18 Ver <<http://www.west-eastern-divan.org>>.

19 Esta crítica no desmerece en nada la laudable y ejemplar labor que realiza Daniel Barenboim y que hasta su fallecimiento realizó el escritor palestino Edward Said a favor de la paz, la tolerancia religiosa y el diálogo entre israelíes y palestinos.

20 “The use of sound technologies can be understood as part of the Western project of the appropriation and control of space, place, and the ‘other’” (Bull 2004: 174).

En esta tarea la imaginación tiene también otro papel que cumplir, el de asistir a la especulación con el desciframiento de las crónicas. En primer lugar hay que puntualizar, como lo hace muy claramente Jonathan Sterne en torno a lo que denomina *sonic imaginations*, que:

No debemos tomar automáticamente ningún discurso sobre el sonido en sus propios términos, sino interrogar los términos en los cuales está construido. Debemos ocuparnos de las formaciones de poder y subjetividad con las cuales varios conocimientos negocian (2012: 9).²¹

En segundo lugar, hay que admitir que ni la imaginación ni la especulación pueden evitar que las crónicas enmudezcan frente a esa porción de la realidad que nos obsesionamos por convertir en objeto de conocimiento: las expresiones sonoras de pueblos ubicados en algún lugar apartado de nuestra geografía imaginaria. No obstante, aunque escasas en referencias a los ‘mundos audibles’, en oportunidades, esas mismas crónicas hablan con elocuencia del oído que escucha –y también del ojo que observa. De esta manera, las crónicas prometen develar un mundo que terminan por ocultar –el objeto– y develan un mundo que prometen ocultar –el sujeto. Así, el oído del colonizador, en tanto dispositivo colonizado y colonizante, debe ser el verdadero objeto de conocimiento de una lectura contemporánea y crítica de la narrativa colonial.

Esta tarea ofrece varios recorridos posibles. Uno puede desarrollarse en torno a la relación entre las distintas fuerzas que condicionan el oído y la pluma del cronista para intentar esclarecer cómo se articula la audición con la ideología, la estética y los otros poderes que detenta el sujeto que se expone a esos ‘otros’ mundos sonoros. El estudio de Erlmann (2010), encaminado a argumentar a favor de una comprensión de la diáda razón-resonancia no como una dislocación (la razón reclamando autonomía y la resonancia adyacencia),²² sino como dos conceptos que la modernidad desarrolló en contigüidad, parece ir en la dirección adecuada para comprender los condicionamientos auditivos y sus contextos históricos (aunque Erlmann difícilmente acepte los términos en los cuales estoy planteando el problema). Otro recorrido puede abocarse a responder

21 “We must not automatically take any discourse about sound in its own terms, but rather interrogate the terms upon which it is built. We must attend to the formations of power and subjectivity with which various knowledges transact” (Sterne 2012: 9).

22 Al respecto Erlmann expresa: “Ever since René Descartes and John Locke invented an entity called ‘the mind’, thinking has come to be understood as reflection. Just as the mirror reflects the light waves without its own substance becoming affected, the mind mimetically represents the outside world while at the same time remaining separate from it [...] Resonance is of course complete opposite of the reflective, distancing mechanism of a mirror. While reason implies the disjunction of subject and object, resonance involves their conjunction. Where reason requires separation and autonomy, resonance entails adjacency, sympathy, and collapse of the boundary between perceiver and perceived [...]. Reason and resonance, one might say, belong to diametrically opposed realms. The mind and the ear are locked into a relationship of categorical alterity” (2010: 9-10).

en qué medida los sujetos son capaces de librarse de esos poderes y hacer emerger un tipo de ‘audición insurgente’, o como la he denominado con cierta ingenuidad en las páginas anteriores, una ‘audición desobediente’. El artículo de Pelinski, “El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro” (2007), es una invitación a redireccionar (o poner a prueba) una sensibilidad estética acuñada en torno a los repertorios canónicos frente a otros estímulos auditivos, aquellos que provienen de nuestros paisajes sonoros cotidianos. Lo que estoy planteando en estas páginas consiste en la búsqueda de una actitud más radical aun, en hurgar en las crónicas con el propósito de evaluar en qué medida fue (y es) posible soslayar los mandatos estéticos y dar lugar a una experiencia que sea el resultado de una des- y re-sensibilización estética frente a estímulos sonoros (cantos) que para dichos mandatos pertenecen al orden de lo desechable. Ambos recorridos parecen factibles y aunque sus resultados no puedan trascender la línea que separa las especulaciones de las certezas, prometen dar a luz nuevas formas de interrogar nuestras relaciones con las prácticas sonoras.

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis
1984 *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bull, Michael
2004 Thinking about sound, proximity, and distance in Western experience: The case of Odysseus’s walkman. En: Erlmann, Veit (ed.): *Hearing cultures, Essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg, 173-189.
- Carter, Paul
2004 Ambiguous traces, mishearing, and auditory space. En: Erlmann, Veit (ed.): *Hearing cultures, essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg, 43-63.
- Castro-Gómez, Santiago & Ramón Grosfoguel (eds.)
2007 *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Clifford, James & George E. Marcus (eds.)
1986 *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Coiazzi, Antonio
1914 *Los indios del archipiélago fueguino*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Cooley, Timothy J. & Gregory F. Barz
2008² Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork! Introduction. En: Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley (eds.): *Shadows in the Field*. New York/Oxford: Oxford University Press, 3-24.

- Dabbene, Roberto
1911 *Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos*. Buenos Aires: La Buenos Aires.
- De Léry, Jean
1578 *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. La Rochelle: Antoine Chuppin.
- Dussel, Enrique
1988 Was America discovered or invaded? *Concilium* 220: 126-134.
- Eagleton, Terry
2006 *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Erlmann, Veit (ed.)
2004 *Hearing cultures, essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg.
2010 *Reason and resonance. A history of modern aurality*. New York: Zone Books.
- Gallardo, Carlos R.
1910 *Los onas*. Buenos Aires: Cabaut y Cia.
- García, Miguel A.
2007 Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux. *Runa* 27, 49-68.
2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Serie antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- García Gutiérrez, Antonio
2007 *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.
- Gusinde, Martin
1982 *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etimología Americana (CAEA).
1931-1939 *Die Feuerland Indianer*. Wien: Anthropos.
- Hornbostel, Erich M. von
1936 Fuegian Songs. *American Anthropologist* 38: 357-367.
- Lista, Ramón
1998 [1887] *Viaje al país de los onas – Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Alberto Nuñez.
- Martial, Louis Ferdinand, Paul Hyades, Joseph Deniker, Dominique Legoupil & Alfredo Prieto (eds.)
2007 [1882-83] *Etnografía de los indios yagán en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: La Prensa Austral / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Meintjes, Louise
1990 Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. *Ethnomusicology* 33: 37-73.
- Pelinski, Ramón
2007 El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. En: I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. <http://cvc.cervantes.es/artes/p_sonoros/pelinski/pelinski_01.htm> (07.01.2015).
- Rengger, Johann Rudolf
2010 *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*. Traducción anotada y prefacio por Alfredo Tomasini y José Braunstein. Asunción: Tiempo e Historia.

Santos, Boaventura de Sousa

2009 *Una epistemología del sur*. México, D.F.: Clacso, Siglo XXI.

Simon, Paul

1990 *Rhythm of the Saints*. CD. Warner Bros.

1986 *Graceland*. CD. Sony Music.

Smaczny, Paul (productor de película y director)

2005 West Eastern Divan Orchestra - Daniel Barenboim. *Knowledge is the beginning and The Ramallah Concert*. DVD. Warner Classics. Warner Bros.

Sterne, Jonathan (ed.)

2012 *The sound studies reader*. London/New York: Routledge.